

Rousseau and the Ancients
Rousseau et les Anciens

edited by
sous la direction de

Ruth Grant
&
Philip Stewart

Pensée Libre N° 8

CANADIAN CATALOGING
IN PUBLICATION DATA

Main entry under title:
Rousseau and the Ancients
(Pensée Libre: no. 8)
Text in French and English
Includes bibliographical references

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau IV. Title: Rousseau and the Ancients. V. Series

DONNÉES DE CATALOGAGE
AVANT LA PUBLICATION

Vedette principale au titre:
Rousseau et les Anciens
(Pensée Libre: no. 8)
Texte en français et en anglais.
Comprend des références bibliographiques

ISBN 0-9693132-7-6

1. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-1778. I. Grant, Ruth. II. Stewart, Philip. III. Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau. IV. Titre : Rousseau et les Anciens. V. Collection

The publication of this volume was made possible by cooperation of the North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, Duke University and Wabash College.

Ouvrage publié grâce au concours de l'Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, Duke University et Wabash College.

ISBN 0-9693132-7-6

© North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau/
Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, 2001.

Collection *Pensée Libre* dirigée par Melissa Butler
Pensée Libre series editor: Melissa Butler

Imprimé aux États Unis
Printed in the United States

L'impossible retour vers l'origine : la langue et la cité grecques

Das Land der Griechen mit der Seele suchand.

[Il vit la Grèce avec les yeux de l'âme.]

— Goethe, *Iphigénie en Tauride*, acte 1, scène 1.

Nous pénétrons dans le monde grec de Rousseau par la triple entrée d'une théorie du langage et de la musique, illustrée par les figures d'Homère et des grands tragiques; d'une théorie politique et morale illustrée par les figures de Sparte et de Lycurgue; d'une théorie de la philosophie illustrée par la figure de Socrate. Je ne m'attarderai pas ici sur la figure du sage grec qui échappe à la critique que Rousseau adresse, d'une façon générale à la philosophie qui privilégie le « bien-dire » plutôt que le « bien faire », les bons livres plutôt que les bonnes actions. Si Sparte doit la pérennité de ses vertus au fait qu'elle n'abritait pas de philosophes, Athènes, paradoxalement, doit sa seule gloire d'avoir possédé un philosophe qu'elle fit mourir et Rousseau identifie sa propre situation dans la philosophie des Lumières à celle de Socrate dans l'Athènes des philosophes. Cependant, à la sagesse socratique manque la double dimension de la citoyenneté véritable et de la religion comme loi d'amour. À Socrate, Rousseau préfère Caton et Jésus.

Nous devons être attentifs au fait que les textes de Rousseau sur le langage et le musique convergent tous, non vers l'origine ou le retour à l'origine, mais vers l'état actuel des langues et de la société. Les polarisations structurelles introduites dans la théorie du langage et de la musique : passion/besoin, mélodie/harmonie, sud/nord, accentuation/articulation, signifient l'impossible retour vers le commencement. Ces remarques peuvent s'illustrer par les jugements de Rousseau sur la langue et la musique grecques, jugements qui s'élargissent à la dimension d'une théorie politique.

« Les Grecs pouvaient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne saurait faire à la fois l'un et l'autre » écrit Rousseau dans l'article *Récitatif du Dictionnaire de musique* (5: 1008). Si le problème de la musique est d'abord chez Rousseau un problème d'origine, la véritable origine de la musique est sa vraie nature où elle est confondue avec la parole et telle que ce n'est pas en argumentant que l'on communique mais en présentant à l'œil et à l'oreille une figure passionnelle à laquelle les autres sont invités à participer. Autour des premières fontaines où « on s'apprivoisait peu à peu les uns avec les autres ; en s'efforçant de se faire

entendre on apprit à s'expliquer. Là se firent les premières fêtes, les pieds bondissaient de joie, le geste empressé ne suffisait plus, la voix l'accompagnait d'accents passionnés, le plaisir et le désir confondus ensemble se faisaient sentir à la fois » (*Essai sur l'origine des langues*, 5: 406.)

Si le langage oral s'enracine dans la passion qui nous porte vers l'autre : « Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour la haine la pitié la colère qui leur ont arraché les premières voix » (5:308), si la première invention de la parole ne vient pas des besoins, c'est le retour du besoin dans la parole qui en détermine l'histoire, remplaçant l'accent oral et la mélodie par l'articulation et l'écriture.

L'opposition de la passion et du besoin correspond à la polarisation des langues en langue du Midi et en langue du Nord, mais il faut lire de très près le texte de Rousseau : toute langue naît de la passion, quand le désir l'emporte, excède le besoin physique et que l'imagination s'éveille. Au Nord, dans les pays froids : « les passions naissent des besoins et les langues, tristes filles de la nécessité se sentent de leur dure origine » (5: 407). Ce sont les passions irascibles et haineuses qui ont plus à s'occuper de l'obstacle à écarter que de l'objet pour l'atteindre et qui s'opposent aux passions douces qui ne nous occupent que des objets qui s'y rapportent.

L'opposition de la passion et du besoin qui varie selon les lieux et les climats entraîne une différence des langues mais celles-ci ont toujours une même origine : la passion. La force du besoin persiste dans la passion et la passion continue d'animer ce besoin. Les langues du Nord sont plus proches de notre condition nécessiteuse, les langues du Midi sont plus proches de notre communauté de nature qui s'exprime dans la passion. Ici apparaît un double sens de la pitié. Au Sud, elle est expansivité passionnelle; au Nord, elle est secours réclamé et apporté : « aimez-moi » dit l'homme du Sud, « aidez-moi » dit l'homme du Nord ; entre le « M » et le « D » se joue pour Rousseau tout le destin de la langue. Dans « aimez-moi », il s'agit de l'énergie d'une passion qu'il faut faire sentir ; dans « aidez-moi » il s'agit de la clarté d'une exigence brutale qu'il faut faire entendre d'urgence : « À l'accent que le cœur ne fournissait pas, on substitua des articulations fortes et sensibles, et s'il y eut dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuait encore à sa dureté » (408). Au Nord, l'émotion première est celle de la colère contre l'obstacle à la satisfaction et la voix qui l'exprime s'articule fortement dans le souci de se faire entendre plus clairement.

L'histoire des langues s'enracine dans la différence Nord/Sud. Parallèle à celle des sociétés, c'est l'histoire de la perte de l'accent oral au profit de l'articulation, la perte du figuré au profit du propre, la perte de la

mélodie au profit de l'harmonie, la perte du rassemblement festif au profit de l'articulation sociale : le Nord envahit le Midi ; le besoin, petit à petit, étouffe les premières passions. Accent oral, métaphore, mélodie, rassemblement festif, tous ces caractères de la langue dans son origine naturelle se trouvaient pour Rousseau dans la langue grecque qui nous donne une image de l'état natif de la musique.

La langue Grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux, il ne fallait qu'y joindre le rythme, pour rendre la déclamation musicale ; ainsi non seulement les tragédies mais aussi toutes les poésies étaient nécessairement chantées ; les Poètes disaient avec raison, je chante, au commencement de leurs poèmes, formule que les nôtres ont très ridiculement conservée. (*Lettre à M Burney et fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck*, 5: 445.)

Ce sont les poèmes d'Homère qui nous donnent l'exemple probable de l'état originaire de la musique dans lequel elle était confondue avec la parole. Cette union intime s'explique par le fait que la langue grecque permet de parler autant par les sons et par le rythme que par les articulations ; le rythme du chant suivait l'accentuation et l'expression des vers, car la mesure grecque tenait à la langue : c'était la poésie qui l'avait donnée à la musique, les mesures de l'une répondaient aux pieds de l'autre.

Rousseau, qui comme Émile était « plein de son Homère », pratiquait fort peu le grec mais il avait lu l'*Illiade* et l'*Odyssée* dans les traductions d'Anne Dacier parues au début du XVIII^e siècle, il le connaissait aussi à travers *Télémaque* de Fénelon qui avait puisé son sujet dans l'*Odyssée*. Homère est donc une figure archétypale à laquelle Rousseau consacre le chapitre VI de l'*Essai sur l'origine des langues* où il doute que le poète ait su écrire :

Ces poèmes restèrent longtemps écrits dans la mémoire des hommes ; ils furent rassemblés par écrit assez tard et avec beaucoup de peine. Ce n'est que lorsque la Grèce commença d'abonder en livres que tout le charme de celle d'Homère se fit sentir par comparaison ; les autres poètes écrivaient, Homère seul avait chanté, et ces chants divins n'ont cessé d'être écoutés avec ravissement que quand l'Europe s'est couverte de barbares qui se sont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvaient sentir. (5: 390)

Fasciné par Homère et le caractère mélodieux de la langue grecque à laquelle il suffit d'ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue pour la rendre tout à fait musicale, Rousseau va jusqu'à soutenir que la musique instrumentale ne servait que la musique vocale et que les anciens

n'avaient pas de musique instrumentale parce qu'ils n'avaient pas l'idée d'un chant sans mesure ni d'autre mesure que la poésie : « Il est très vraisemblable que la musique vocale a été trouvée avant l'instrumentale, si même il y a jamais eu parmi les Anciens de musique purement instrumentale ; c'est-à-dire, faite uniquement pour les instruments » (*Dictionnaire de musique*, article MUSIQUE, 5: 919.) Rousseau ne retient de la musique grecque que ce qui s'accorde à sa conception car il est certain que l'éducation traditionnelle attachait de l'importance à la musique instrumentale ; les jeunes Athéniens apprenaient à jouer de deux instruments principaux : l'aulos, proche de notre hautbois et la lyre à sept cordes de Terpandre touchée avec les doigts ou avec un plectre d'écaille ; l'instruction se faisait à l'oreille, sans musique écrite et le caractère monodique de la musique rendait facile la mémorisation. La théorie musicale rattachée au corpus des sciences mathématiques était détachée de la pratique.¹

La figure d'Homère liée à l'insistance chez Rousseau à nier l'existence d'une musique purement instrumentale chez les grecs renvoie à l'histoire de la langue qui est aussi celle de la société. Cette histoire s'est déroulée de telle sorte qu'entre le chant et la parole, originairement inséparables, s'est institué un écart impossible à combler. Homère nous donne l'image de l'état premier de la musique mais cette image ne peut être ni imitée ni reproduite car il est de sa nature d'être toujours déjà perdue. L'image de l'homme grec chantant et parlant en même temps revêt une double importance, esthétique et politique.

L'importance esthétique renvoie à la question de l'unité et de la diversité des arts, c'est-à-dire à celle de l'Opéra qui synthétise tous les problèmes esthétiques qui se posent à Rousseau et aux penseurs de son temps.

Cette question, liée à ses rapports personnels avec la musique et l'art lyrique, est paradoxale ; il ne cesse de déprécier l'Opéra dans ses prétentions illégitimes² alors qu'en même temps il ne le condamne pas totalement puisqu'il projette d'en renouveler le langage et la musique. Sa position est d'autant plus paradoxale qu'il écrit dans les *Fragments d'observation sur l'Alceste de M le Chevalier Gluck* : « J'ai dit et je le crois, que les tragédies grecques étaient de vrais opéras » (445). Il y a donc de faux Opéras, productions des peuples barbares :

Mais nos langues modernes, production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'italienne, il faut quand on veut leur appliquer la musique et pour la rendre assez naturelle, prendre de grandes précautions pour rendre cette union supportable, et pour la rendre assez naturelle dans la musique imitative, pour faire illusion au

théâtre et de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader l'auditeur, que le chant qu'il entend n'est que de la parole [...]. (445)

Le faux Opéra est aussi celui qui donne un plaisir procuré par la mécanique de l'harmonie. Pour comprendre cette distinction du vrai et du faux, il faut rappeler que Rousseau, d'une façon bien traditionnelle, prescrit à l'origine de l'art l'imitation et que le fondement de l'imitation vient du désir de se transporter hors de soi ce qui n'est possible que si les sensations « ne nous affectent point seulement comme sensations mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales. Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est pas l'empire des sons » (*Essai sur l'origine des langues*, 5: 412). La mélodie opère des effets moraux qui dépassent l'empire immédiat des sens et c'est l'accent des langues qui détermine la mélodie de chaque nation, en revanche on ne tire de l'harmonie aucun principe qui mène à l'imitation musicale, dans la mesure où il n'y a pas de rapport entre des accords et les objets que l'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer.

La querelle de l'harmonie et de la mélodie et la querelle des Bouffons tournent autour du sens accordé au mot nature. Rameau fondait en nature l'accord parfait et non pas seulement sur le calcul des proportions puisque le phénomène de résonance est constaté sur une corde vibrante, la nature est pour lui le système des lois abstraites³ ; en revanche, Rousseau et les Encyclopédistes se font du naturel une conception sensible et dans l'Opéra ils souhaitent des ballets moins arbitrairement introduits, des intrigues plus vraisemblables, des mélodies moins ornées et plus proches du drame qu'elles sont censées exprimer, des récitatifs moins raffinés et plus proches de la langue parlée. Rousseau, dans l'article *imitation* du *Dictionnaire de musique* (861) écrit que « l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans l'âme du contemplateur », ce faisant il substitue lui-même l'expression directement liée à la voix de la nature parlant sans affectation et sans art (article *EXPRESSION*, 5: 818–24), à l'imitation qui, du sens habituel de copie, devient contagion d'un mouvement inspiré par la nature. Rousseau opère ici une coupure avec une tradition que cependant il ménage, il ouvre la voie à une nouvelle esthétique dont son style est comme le modèle, esthétique de l'expansion sensible dont il donne l'exemple par la dilatation de sa phrase et la respiration qu'il y introduit.

À travers la question du récitatif on découvre que Rousseau ne se complait pas aux rêveries de la fausse origine : dire que le théâtre grec était déjà une variété d'Opéra n'a aucun sens, car il était pour Rousseau un récitatif

continu mais il souligne que l'expression « récitatif » appliqué à la poésie grecque est illégitime parce qu'elle est rétrospective ; c'est la distinction du chant et de la parole dans nos langues modernes qui a rendu le récitatif nécessaire, le récitatif de nos Opéras tente de résoudre un problème que les Grecs ne se posaient puisque l'adéquation du chant et du texte était totale (article RÉCITATIF dans le *Dictionnaire de musique*, 5: 1008)⁴ :

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique, aussi bien qu'il était possible et les défauts énormes de leur opéra ne viennent pas d'un mauvais genre de musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre. (*Fragments*, 5: 445)

Les récitatifs du *Devin du village* ont paru très nouveaux à l'époque et ils ont séduit par leur vivacité et le naturel de leur déclamation, bien supérieurs, disait-on, à ceux des opéras italiens⁵. Pour faire chanter la langue et parler la musique, le musicien d'Opéra se devrait d'être linguiste. Aussi y a-t-il de l'image d'Homère et de celle de la musique grecque un bon et un mauvais usage ; même si (et c'est une hypothèse de la part de Rousseau) les grecs ont connu le côté paisible de l'origine, tout dans ce XVIII^e siècle indique que cet état ne peut être retrouvé, d'où l'importance politique de la réflexion sur l'Opéra et sur la tragédie grecque.

L'importance politique de cette réflexion repose sur l'idée que l'union de la musique et de la parole concourt à l'unité de la cité.

Rousseau dénonce l'échec esthétique de l'Opéra tout en montrant qu'il est une réussite de la politique monarchiste. Selon la définition du *Dictionnaire de musique*, l'Opéra est un « Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide de sensations agréables, l'intérêt et l'illusion. »

L'Opéra dont l'ambition est d'être un spectacle total échoue à réaliser l'unité des arts dont il n'empreinte en réalité que des formes adjacentes. Effort voué à l'impossibilité de réunir les charmes de tous les beaux-arts, l'Opéra ne produit que l'illusion de leur unité : « Cet assemblage si magnifique et si bien ordonné est regardé comme s'il contenait en effet toutes les choses qu'il représente. en voyant paraître un temple on est saisi d'un grand respect, et pour peu que la Déesse en soit jolie, le parterre est à moitié payen » (*Julie ou la nouvelle Héloïse*, II.xxiii, 2: 281). Cet assemblage peut séduire, et non toucher comme peut toucher chaque art pris séparément. La diversité des arts et des moyens d'expression ne peut

s'abolir dans un langage unifié. Dans sa tentative pour parler à l'esprit par la poésie, à l'oreille par la musique, aux yeux par la peinture, pour communiquer directement par les gestes du corps dans la danse, l'Opéra échoue et ne fait qu'imiter l'unité recherchée. Mais comment se soutient cette imitation même ? Elle ne se soutient qu'à être orchestrée de plus loin, au-delà de la mise en scène esthétique, par une volonté politique :

C'est, dit-on le plus superbe monument de la magnificence de Louis quatorze. Il n'est pas si libre à chacun que vous le penser de dire son avis sur un si grave sujet. Ici on peut disputer de tout hors de la musique et de l'Opéra, il y a du danger à manquer de dissimulation sur ce seul point ; la musique française se maintient par une inquisition très sévère, et la première chose qu'on insinue par forme de leçon à tous les étrangers qui viennent dans ce pays, c'est que tous les étrangers conviennent qu'il n'y a rien de si beau dans le reste du monde que l'Opéra de Paris. En effet, la vérité est que les plus discrets s'en taisent, et n'osent en rire qu'entre eux. (281)

Spectacle qui se veut total, l'Opéra requiert des spectateurs séduits par l'illusion d'un langage unifié et un régisseur politique des apparences. La beauté des apparences est corrélative du surgissement du spectateur, elle est le mal nécessaire d'une société où les hommes ont perdu la facilité de se pénétrer réciproquement, elle est simultanément mal esthétique et mal politique qui « étendent des guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer dont les hommes sont chargées » (*Discours sur les sciences et les arts*, 3: 8).

La critique acerbe que Rousseau fait de l'Opéra s'inscrit dans les griefs contre le théâtre tel qu'il est devenu à Paris, conçu comme un divertissement où une classe sociale précise se donne en représentation à elle-même. Alors qu'Aristophane présentait Athènes à tous les Athéniens et Molière la France entière dans sa diversité à un public qui pouvait encore être populaire « maintenant on copie au théâtre les conversations d'une centaine de maisons de Paris. Hors de cela on n'y apprend dans cette grande ville rien des mœurs des Français. Il y a dans cette grande ville cinq ou six cent mille âmes dont il n'est jamais question sur la scène » (*Julie*, II.xvii, 2: 252.). La présence des spectateurs sur la scène elle-même, à l'époque où Saint-Preux est supposé écrire, concrétise un cercle vicieux, un circuit fermé et exclusif. La *Lettre à D'Alembert* reprend cette idée comme instrument d'analyse historique et comme principe normatif : chaque peuple a les divertissements qu'il mérite aussi Rousseau trouve-t-il choquant l'anachronisme du répertoire français alors que les mythes mis en scène par la tragédie grecque étaient à leur place : « Tous les sujets des pièces n'étant tirés que des antiquités nationales dont les Grecs étaient idolâtres, ils voyaient dans ces mêmes acteurs, moins des gens qui jouaient des fables,

que des Citoyens instruits qui représentaient aux yeux de leurs compatriotes l'histoire de leur pays » (5: 71).

Rousseau ne s'interroge pas sur le sens du tragique mais il insiste sur le sens politique de « ces grands et superbes spectacles donnés sous le ciel, à la face de toute une nation » (p. 72) sur l'espace circulaire à ciel ouvert où le peuple prend place dans l'égalité par opposition à l'autre obscur du théâtre à l'italienne où les peuples, changeant la réalité contre l'apparence, concrétise la hiérarchie sociale qui les divise⁶. Le spectacle-tragédie, dont la *Lettre à D'Alembert* rappelle les effets moraux et politiques, a valeur de symbole : réalisant l'adéquation du texte et du chant, de l'acteur et du spectateur, des héros passés et du peuple présent, la tragédie grecque est un phénomène social total qui ne fait qu'un avec l'amour de la patrie et de la liberté. À travers la tragédie, la poésie et la musique, la langue grecque constitue un mode d'expression globale dont la puissance communicative cimenterait la *polis*. L'unité ou la disparité de la pensée et de la société se justifie dans la langue et c'est par l'étude de celle-ci qu'il est possible de juger du degré de dépravation de celles-là. Par sa musicalité même, la langue grecque sonore, prosodique, dont on distingue le discours de très loin, évacue toute médiation et tout artifice dans l'expression des sentiments et de la volonté générale, elle est favorable à la liberté et à l'unité politique.

Ce sont les poésies d'Homère récitées aux Grecs solennellement assemblés, non dans des coffres, sur des planches et l'argent à la main, mais en plein air et en corps de nation, ce les prix, dont, aux acclamations de toute la Grèce on couronnait les vainqueurs de leurs jeux, qui, les embrasant continuellement d'émulation et de gloire, portèrent leur courage et leurs vertus à ce degré d'énergie dont rien aujourd'hui ne nous donne l'idée et qu'il n'appartient pas même aux modernes de croire. (*Considérations sur le gouvernement de Pologne*, 3: 958)

Il est tout à fait remarquable que lorsque Rousseau demande quel spectacle convient pour les Républiques, ce n'est pas au théâtre grec qu'il propose de revenir. Le spectacle qui convient aux républiques est précisément celui qui exclut la représentation, c'est la fête : « Quels seront les objets de ces spectacles? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête » (*Lettre à D'Alembert*, 5: 15). Ce sont les spectateurs qui se donnent en spectacle et la ségrégation sociale s'évanouit entre les participants ; c'est sous le signe de la communauté que se renversent dans la fête les règles de la vie sociale ordinaire, que suspend le temps qui la rythme et que s'ouvre à l'espace solaire son jeu coutumier de clair-obscur.

Les divertissement de la fête célèbrent par la musique et par la danse la distance sociale abolie, ils actualisent le vœu jamais réalisé ailleurs d'une jouissance commune⁷. Les fêtes sont, comme le vote où la volonté générale se déclare, les occasions où le peuple comme tel passe à l'acte. Rousseau, et il est en cela moderne, est sans doute le premier à soupçonner que, pour sortir des apparences qu'il dénonçait dès le *Discours sur les sciences et les arts*, il faut y substituer sa propre présence.

L'évocation de Sparte apparaît à la fin de la *Lettre à D'Alembert* : « C'est à Sparte que dans une laborieuse oisiveté, tout était plaisir et spectacle » (122). Cette laborieuse oisiveté et la fête permanente suppose l'esclavage, ce qui souligne le lien de l'activité politique et du divertissement collectif ; en effet la même question est clairement soulevée dans *Du contrat social* à propos des assemblées permanentes chez les Grecs où tout ce que le peuple avait à faire, il le faisait par lui-même tandis que des esclaves faisaient ses travaux, sa grande affaire était la liberté : « Quoi ! la liberté ne se maintient qu'à l'appui de la servitude ? Peut-être les deux excès se touchent. Tout ce qui n'est pas dans la nature a ses inconvénients, et la société civile plus que tout le reste » (3: 431). L'image de l'homme grec se précise en celle du citoyen spartiate. Sparte, vue par Rousseau à travers Platon et Plutarque, est le type même de la société politique juste. Le terme de *polis*, dont le sens s'est presque effacé chez les modernes renvoie à la personne politique qui se forme par l'union de toutes les autres. Plus qu'Athènes, séjour de la politesse et du bon goût, patrie de orateurs et des philosophes, lieu d'art, de commerce et de luxe, Sparte est l'État où la vertu a été la plus pure et a duré le plus longtemps ; elle n'atteint à cette exemplarité que d'avoir été instituée par un législateur de génie, qui sut inspirer l'amour passionné de la patrie par des lois qui visaient toutes l'intégration de l'individu dans la communauté : Lycurgue.

Les contrastes, voire les contradictions, de la *Lettre à D'Alembert* sont significatives : Rousseau tente de se faire législateur des fêtes de la République ; à la libre improvisation de la fête du régiments de Saint Gervais succède le modèle, à la spontanéité succèdent les conseils, les projets d'un metteur en scène qui au contraire de M. de Volmar ne se cache pas pour joindre l'utile à l'agréable. Il est inutile de renvoyer aux jeux des anciens Grecs, les institutions ludiques existantes serviront de modèles : utilisons les prix publics, créons des rois de l'arquebuse, du canon, de la navigation, faisons couronner par le Seigneur-Commis au dernier bal de l'année et pour un an une rosière. Rousseau esquisse une théorie idéologique de la fête, circonscrite à la généralité concrète de la nation et de la patrie, que les fêtes jacobines réinvestiront dans le sens d'une revendication de l'universel.

Dans l'article *MUSIQUE* du *Dictionnaire*, Rousseau rappelle l'opinion

de Platon : on ne peut faire de changement dans la musique qui n'en soit un dans la constitution de l'État (920). C'est en effet d'un seul coup d'œil qu'il faut lire chez Rousseau la dégénérescence de la musique mélodique en harmonie, de la finesse des inflexions en calcul des intervalles ; le renversement de l'art d'émouvoir en celui de convaincre ; le développement de la servitude et le perfectionnement des langues par le progrès du raisonnement et l'étude de la philosophie, par les progrès de l'écriture. Le dernier chapitre de *l'Essai sur l'origine des langues* conclut sur ce « progrès » :

Les sociétés ont pris leur dernière forme ; on n'y change plus rien qu'avec du canon et des écus, et comme on n'a plus rien à dire au peuple sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin de rues et des soldats dans les maisons ; il ne faut assembler personne pour cela : au contraire, il faut tenir les sujets épars ; c'est la première maxime de la politique moderne. (428)

Bien qu'elle soit à la recherche d'un modèle que Rousseau nomme nature, toute son œuvre nous rappelle que cet heureux temps n'a jamais pu véritablement exister. L'écart entre la nature et la société, entre la parole et la musique était déjà inscrit dans l'origine par la perfectibilité naturelle de l'homme qui signifie à la fois progrès et décadence. La communauté première celle qui se forme autour des fontaines ou du vieux chêne vainqueur des ans se dissout dans l'événement qui en fête la naissance précisément parce que la vie sociale s'origine dans la séduction. L'origine, c'est déjà la genèse et il est futile de déplorer le commencement de la genèse pour retourner à l'origine idéale. Rousseau, repoussant l'illusion rétrospective tant pour la société que pour la musique, propose dans l'une et dans l'autre un nouveau départ : parce qu'on ne peut supprimer ni la société ni l'Opéra, il faut en trouver de nouvelles formes. La méditation sur la cité grecque inspire la forme du Contrat social où se supprime la représentation politique ; la méditation sur la langue grecque inspire deux formes de renouvellement : d'une part le refus de toute représentation « théâtrale » dans la fête, mais celle-ci risque toujours d'être récupérée comme objet politique ; d'autre part Rousseau imagine un genre de drame dans lequel les paroles et la musique au lieu de marcher ensemble se font entendre successivement : le mélodrame⁸, *Pygmalion*, cette scène lyrique représentée à Lyon en 1770 sur une musique de Coignet en donne un aperçu (2: 1225–1331). Rousseau ne résout pas ici l'antinomie de la musique et du chant, il les alterne et reporte la musique dans les intervalles du texte.

Rousseau et Nietzsche posent des problèmes théoriques et leurs positions critiques préparent des révolutions effectives : le mélodrame

prépare Brecht et les techniques de la différence, Nietzsche proposant un retour à la pure forme de la musique libérée du drame prépare Schönberg et les techniques d'intégration des voix dans le domaine des instruments, ils affirment tous deux la pluralité de l'expression artistique.

Les figures du poète musicien, du citoyen, du législateur qui font du Grec un archétype s'enracinent chez Rousseau dans la vision d'une Grèce mythique qui correspond autant aux exigences subjectives de Jean-Jacques qu'à des certitudes théoriques, politiques et morales. La musique et la cité grecques ne peuvent être reproduites, elles peuvent seulement éveiller l'imagination créatrice d'une humanité désormais médiocre. Les créations humaines ont quelque chose de gratuit et de contingent, mais toujours l'ancien infléchit le nouveau. Rousseau, comme chacun d'entre nous, avait besoin d'une origine, fut-elle fictive, pour fixer ses aspirations.

Paule-Monique Vernes
Université de Provence
France

Notes

¹Voir H. Marrau 189–90.

²Cf. la lettre xxiii, de St Preux à Madame d'Orbe, seconde partie de *Julie ou la nouvelle Héloïse*, 2: 280–89, et l'article OPÉRA du *Dictionnaire de musique*, 5: 948–62.

³Condillac, Dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, édition Galilée, Paris, 1973, place l'origine des langues dans le besoin qui pour Rousseau n'est que l'origine du langage d'action. Cependant Rousseau reconnaît sa dette envers Condillac dont il adopte l'enchaînement historique des langues, depuis la parole chantante originelle jusqu'au récitatif. Néanmoins Condillac fait sienne la théorie ramiste de la résonance naturelle. (Cf. édit cit., 2^e partie, 1^e E section, p. 193 à 267.)

⁴Nietzsche, dans *La naissance de la tragédie*, explique la naissance du récitatif par une tendance extra-esthétique, par la nostalgie de la vie idyllique, la croyance à l'existence préhistorique de l'homme artiste et bon. Les inventeurs du récitatif ont cru que le *stilo rappresentativo* leur livrait le secret de la musique antique et qu'on remontait aux origines paradisiaques de l'humanité. Le principe de l'Opéra s'est ensuite mué en une revendication menaçante : « L'homme primitif et bon réclame ses droits ; quel paradis en perspective ! » (126–27).

⁵Roger Cotte, note sur la partition du *Devin du village*, Paris : Disque Arion, 1972.

⁶Claude Nicolas Ledoux , architecte du roi et admirateur de Rousseau, conçoit de façon égalitaire la salle de spectacle qui prend la forme d'un cercle où chaque citoyen, signataire du contrat social, a sa place et se retrouve l'égal des autres. Le théâtre redevient l'amphithéâtre où la société peut se voir telle qu'elle est selon la Déclaration des droits de l'homme (*L'architecture considérée sous les rapports de l'art, des mœurs et de la législation*).

⁷Cf. M. Vernes 61–136.

⁸Cf. *Sur l'Alceste de M. Gluck* 448 et *Dictionnaire de musique*, article RÉCITATIF OBLIGÉ 1012–13.

Ouvrages cités

Marrou, Henri. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. Paris: Seuil, 5^e édition, 1960.

Nietzsche, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard « Idées », 1949.

Vernes, Paule-Monique. *La ville, la fête et la démocratie : Rousseau et les illusions de la communauté*. Paris : Payot, 1978.